

lektio

# Musiikinteoreetikko Boris Asafjev ja neuvostoliittolaistumisen prosessi

Elina Viljanen

Länsimediassa vakiintunut kriittinen tapa keskustella klassisen musiikin ja muusikkojen roolia Venäjän kansainvälisessä politiikassa poikkeaa venäläisen median tavasta esittää musikat hyvän etiikan lähettiläinä ja kansallisen kulttuurisen rikkauden sankarillisina symboleina. Miksi sellainen suhteellisen traditionaalinen genre, kuin klassinen musiikki on saavuttanut niin tärkeän roolin nykyvenäläisessä poliittisessa kulttuurissa? Miksi venäläisen klassisen musiikin eliitti esiintyy Putinin autoritaarista valtastruktuuria ja Venäjän menetettyä suurvaltamaainetta rakentavan kulttuuripoliittisen strategian tukijana? Kulttuurieliitin ja valtiovallan väliset kiinteät suhteet ovat pitäneet yli Ukrainan kriisin. Mitä klassisen musiikin kulttuuri menettäisi nyky-Venäjällä, jos sen eliitti ei esiintyisi Venäjän suurvaltapoliittikan symbolina?

On mahdollista väittää, että klassinen musiikki menettäisi paitsi taloudellisen tukensa, myös tietyn kulttuurisen aseman, jonka se saavutti Neuvostoliiton ensimmäisinä vuosikymmeninä. Kulttuuriseen asemaan keskeisesti kuuluneen kasvatuksellisen roolin väliaikainen menetys Neuvostoliiton kaaduttua oli traumaattinen kokemus klassisen musiikin eliitille. Vuonna 2013 Putinin kulttuuripoliitikassa tapahtui kuitenkin käänne, jonka myötä korkeakulttuurisen tradition ja vanhojen neuvostoliittolaisten metodien kasvatuksellista roolia alettiin jälleen korostaa. Venäjän kulttuurihistorian kontekstissa tämä kehitys jatkaa klassisen musiikin sangen monimutkaista tarinaa. Sen erityispiirteinä on muun muassa klassisen musiikin historiallinen rooli yhtenä keskeisenä kansallisen sivistyksen mittarina. Venäjän vuosisatoja vanha kansallismielinen sivilisaatiodiskurssi ja ajatus venäläisen kulttuurin yleismaailmalisesta eettisestä kutsumuksesta taustoittaa muun muassa kapellimestari Valeri Gergijevin ajatusta Mariinski-teatterin kansallisesta merkityksestä: ”Öljy ei ole ainoa asia, joka edustaa kansallista rikkautta. Myös Mariinskin historia, Mariinskin perintö ja Mariinskin valta ovat

kansallista rikkautta. Minusta se voidaan jakaa satojentuhansien, jopa miljoonien ihmisten kanssa” (*Financial Times* 17.10.2016). Gergijev edustaa neuvostoliittolaista tapaa nähdä kansallinen klassinen musiikki kansakunnan sivistämisen välineenä.

Olen tarkastellut väitöskirjassani *The Problem of the Modern and Tradition: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)* (Acta Semiotica Fennica) muun muassa kysymystä siitä, miksi ja miten klassisesta musiikista tuli neuvostoajalla vähitellen sivistyneisyyden (*kulturnost*) symboli ja kulttuuristen arvojen levittämisen väline. Tällainen kehityskulku ei ollut suinkaan ennalta määrätty. Vuoden 1917 lokakuun vallankumouksen jälkeen klassinen musiikki esiintyi monelle vallankumoukselliselle porvarillisen kulttuurin elitististen traditioiden muinaisjäännöksenä. Tässä kontekstissa musiikkitieteilijä Boris Asafjevistä (1884–1949) kehkeytyi yksi tärkeimmistä varhaisista venäläisen musiikin intellektuaalisen tradition puolustajista. Hänen kirjallinen tuotantonsa ei ole pelkästään osa Venäjän kulttuurihistoriaa, vaan se heijastelee jaettua eurooppalaista aatehistoriaa. Tämän lisäksi se tarjoaa tärkeän näkökulman kulttuuriseen prosessiin, jonka myötä moni perinteinen venäläisen korkeakulttuurin osa-alue, kuin myös moderni tiede ja taide tiedemiehineen ja taiteilijoineen asettui uuden neuvostoyhteiskunnan tunnustetuiksi symboleiksi.

## Asafjev varhaisen neuvostokulttuurin yksilöprismana

Asafjev oli Pietarin alempaan keskiluokkaan kuuluneen perheen ainoa poika, joka opiskeli vuoden 1905 vallankumouksen molemmiin puolin historioitsijaksi Pietarin yliopistossa ja säveltäjäksi Pietarin konservatoriolla. Hänen ensimmäisen maailmansodan aikana kirjoittamansa musiikkikritiikki heijasteli tuon sukupolven musiikkiesteettistä ja maailmankuvallista murrosta. Vallankumouksen jälkeen Asafjev nimettiin musiikkitieteen professoriksi Venäjän taiteiden historian instituuttiin (Rossijski institut istorii iskusstva). Hänen tuotteliain kirjoituskautensa sijoittuu vuosien 1916 ja 1930 välille. Asafjevin teoreettinen monografia *Musiikillinen muoto prosessina* (1930) julkaistiin kuitenkin ideologisesti haastavissa olosuhteissa ns. Stalinin ”suuren katkoksen” (*veliki perelom*, 1928–1931) aikana. Valtiovallan tukema proletariaatin musiikkiihdistys (Rossijskaja assotsiatsija proletarskih muzykantov, RAPM) syytti Asafjevia 1920-luvun lopulla ideologisista virheistä, jonka vuoksi hän lopetti kirjoittamisen miltei koko vuosikymmeneksi. Sen sijaan Asafjev loi uran suhteellisen menestyneenä balettisäveltäjänä 1930-luvulla. Asafjev palasi musiikkitieteilijän rooliinsa vasta kun nuori moskovalainen musiikkitieteilijäsukupolvi yllytti häntä muistelemaan 1920-luvun musiikkielämää juuri ennen toista maailmansotaa. Leningradin piirityksen ohella stalinistinen ”anti-formalistinen kampanja” (1947–1948) muodostaa tärkeimmän kontekstin Asafjevin toiselle kirjoitusperiodille (1940–1947). Asafjev valittiin Neuvostoliiton tiedeakatemian jäseneksi Moskovaan evakuoitumisen jälkeen vuonna 1943, ja hänet palkittiin Stalin-palkinnoilla (II-aste, 1943 ja I-aste, 1948). Pitkään sairastaneena Asafjev kuoli vuonna 1949 juhlistuna Neuvostoliiton säveltäjäliiton puheenjohtajana. Asafjevia pidetään edelleen Venäjällä musiikkitieteen klassikona. Johtuen hänen huomattavasta asemastaan neuvostomusiikkitieteen isähahmona aiempi länsimainen tutkimus on lähestynyt Asafjevia varauksellisen epäluuloisesti. Väitöskirjani on ensimmäinen lännessä kirjoitettu kriittinen monografia hänen kirjallisesta tuotannostaan.

Vastatakseni kysymykseen siitä, miten klassinen musiikki pääsi vaikuttamaan kulttuuriseen asemaan Asafjevin kaltaisten tutkijoiden kirjallisen tuotannon vanavedessä, olen keskittynyt väitöskirjani analyysissa pääasiassa 1920-luvun musiikkitieteelliseen kirjallisuuteen ja Asafjevin ensimmäiseen kirjoitusperiodiin, mutta myös hänen vuonna 1947 julkaistuun intonaatio-

teoriaansa (*Intonatsija*), jota Asafjev suunnitteli jo 1920-luvulla. Tutkimukseni metodologiaa voi kuvata filosofisen hermeneutiikan kysymyksenasettelun kautta. Filosofinen hermeneutiikka ei tarjoa tutkijalle tiettyä metodologiaa, vaan erilaisia kriittisiä tapoja lähestyä tutkijan roolia tulkitsijana. Esimerkiksi Hans-Georg Gadamerille kysymysten näkeminen tarkoittaa kykyä rikkoa totunnaiset ennakkoluulot jotka dominoivat ajatteluamme ja tietoisuuttamme. Ainoastaan kyky rikkoa nämä ennakkoluulot tavalla, joka auttaa löytämään uusia kysymyksiä, tekee todellisen tutkijan. Tällainen totunnainen kysymys Neuvostoliiton kulttuurin tutkimuksessa on ollut muun muassa se, oliko Asafjevin kaltainen neuvostoliittolainen virallisesti tunnustettu tutkija ja taiteilija konformisti vai dissidentti suhteessaan neuvostohallitukseen. Kysymys on dominoinut tunnetusti etenkin Šostakovitšia ympäröinyttä revisionisti-antirevisionisti-kiistaa. Rikkoakseni tämän binaarisen joko-tai -kysymyksenasettelun henkilön todellisesta neuvostoliittolaisuudesta tai neuvostovastaisuudesta olen esittänyt kysymyksen: mikä itse asiassa oli niin neuvostoliittolaista Asafjevin musiikkitiellisessä ajattelussa? Vastauksen hakeminen tähän kysymykseen on saanut minut ymmärtämään, että monet länsimaiset tutkijat ovat lähestyneet Asafjevin teoriaa anakronistisesti Stalinin ajan sosialistisen realismin teoriانا. Samanaikaisesti monet venäläiset tutkijat ovat pitäneet häntä Stalinismin vastustajana. Johtuen 1920-luvun nationalismista, jonka luomiseen Asafjev osallistui vahvasti, häntä on pidetty Venäjällä joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta omaperäisenä musiikkitieteilijänä, joka loi neuvoliittolaisen musiikkitieteen venäläisestä traditiosta. Väitöskirjani esittämä uusi näkökulma syntyi vastatessani tutkimuskysymykseen, joka tarkastelee kriittisesti edellä mainittuja lähestymistapoja.

Olen selvittänyt väitöskirjassani ensinnäkin miten ja miksi Asafjevista tuli neuvostoliittolainen teoreetikko ja mikä oli hänen teoriansa sisältö tradition näkökulmasta. Miten ja miksi Asafjev tuli samalla siirtäneeksi niin kutsutun venäläisen taiteen hopeakauden henkisen perinnön neuvostoliittolaiseen kulttuuriin? Entä mitä tämä prosessi tuotti? Vastaako lopputulos nykyistä ajatustamme sosialistisesta realismista musiikin kulttuuripoliittisena, kulttuurihistoriallisena ja aatehistoriallisena käsitteenä? Sen sijaan, että luonnehtisimme Asafjevin tuotantoa tendenssimaisesti stalinistisen toimintakulttuurin näkökulmasta, olen pyrkinyt löytämään yksilönäkökulman sekä tarkastelemaan Asafjevin käyttämää varhaisen neuvostoliittolaisen kulttuurinationalismin metodologiaa hopeakauden ja Venäjän 1920-luvun, eli ns. ”vallankumousajan” kulttuurin näkökulmasta käsin.

Tutkimukseni tuottaa lisätietoa Neuvostoliittoa tarkastelemaan kulttuurintutkimukseen tuomalla uutta logiikkaa ja ymmärrystä sosialistisen realismin estetiikkaa ja taidekulttuuriin vaikuttaneen yksilön laajaa ja moniulotteista tuotantoa käsitteleviin keskusteluihin. Osoitan analyysissäni, että suuri osa Asafjevin 1920-luvun musiikkitieteellisestä tuotannosta koostuu Venäjän 1800-luvun ja 1900-luvun alun musiikin kirjallisen tradition (musiikkikritiikki, musiikin teoria, musiikin historia, musiikkioppi, jne.) sekä hopeakauden kulttuurin sosiaalisten ideaalien suodattamisesta modernin tieteen metodologian ja terminologian läpi neuvostojälle. Asafjevin teoria heijastaa ennen kaikkea oman aikansa humanistisia, yhteiskunta- ja luonnontieteitä: musiikkitiedettä, sosiologiaa, fysiikkaa, historiaa, etnografiaa, kirjallisuusteoriaa, filosofiaa ja lingvistiikkaa. Olen kuitenkin tarkastellut häntä myös kriittisessä valossa kansallisena kirjoittajana: Asafjev oli kulttuuriteoreetikko, joka jätti huomattavan perinnön venäläiselle musiikkikulttuurille.

## Neuvostoliittolaisen musiikkitieteen orfinen missio ja prometeaaninen projekti

Olen analysoinut Asafjevin henkilökohtaista matkaa, jonka aikana tuntemattomasta venäläisen hopeakauden musiikkikriitikosta kehkeytyi tunnettu neuvostoteoreetikko. Olen pohtinut johtopäätöksissäni, minkälainen neuvostoajan kansallinen musiikkikirjailija Asafjevista tuli 1920-luvulla. Olen esittänyt viisi johtopäätöstä, jotka liittyvät väitöskirjani otsikossa esiintyvään kysymyksenasetteluun *modernin ja tradition ongelmasta* Asafjevin tuotannossa ja varhaisessa neuvostoliittolaisessa musiikkitieteessä.

Analyyysini osoittaa ensinnäkin, että Asafjev omaksui jo varhain roolin erityisenä ”musiikin vallankumouksellisena”; uuden kansallisen suuntauksen esitaistelijana. Hän taisteli uuden klassisen musiikin kansallisen suuntauksen puolesta kuitenkin jo ennen lokakuun vallankumousta. Vallankumouksen jälkeen hänellä oli voimakas ammatillinen ja sosiaalinen motivaatio jäädä Neuvostoliittoon. Bolševikkivallankumous avasi lukuisia ammatillisia mahdollisuuksia uransa alkuvaiheessa olleelle älykölle, joka tuli vähäpätöisestä sosiaalisesta taustasta ja oli myöntyväinen tekemään yhteistyötä uuden hallituksen kanssa. Asafjev oli patriootti, joka omistautui kansallisen musiikkielämän kehittämiseksi. Hän kasvoi nopeasti uuden neuvostoliittolaisen kouluttautuneen ns. ammatti-intelligentsijan jäseneksi. Profiloituaan vallankumousajan kriittikona, Asafjev sai kulttuurista vaikutusvaltaa. Hän puolusti erityisenä ”musiikin vallankumouksellisena” klassisen musiikin tradition sivistävää merkitystä niitä vallankumouksellisia avantgardisteja vastaan, jotka uhkasivat hävittää tradition. Pyrkinessään samalla voittamaan poliittisten auktoriteettien sympatiat Asafjev kokosi kirjoituksissaan yhteen sukupolvensa maailmankuvaa – hopeakauden yhteiskunnallisia, filosofisia ja esteettisiä ideoita – ja 1920-luvun Neuvostoliiton kulttuurivallankumouksen poliittista diskurssia. Uuden kansallisen diskurssin ”vallankumouksellisena” kulttuuriteoreetikkona Asafjev pyrki purkamaan 1800-luvun musiikillisia myyttejä. Samalla hän kuitenkin myös loi lukuisia uusia myyttejä, joihin hän perusti uuden venäläisen musiikin nationalistisen ja filosofiseettisen kriteeristön.

Asafjevin varhainen musiikkitieteellinen tuotanto heijastaa hopeakauden kirjallista kultuuria etenkin hänen löytäessään ”uudelleen” 1800-luvun ns. kultakauden säveltäjät. Hänen uusi musiikinhistoriallinen arvohierarkiansa erosi hänen varhaisen oppi-isänsä, 1800-luvun tunnetuimman taidekriittikoon Vladimir Stasovin (1824–1906) luomasta vertailuperustasta. Aivan kuten hopeakauden kirjailijat, Asafjev asetti kultakauden kirjailijan Aleksandr Puškinin (1799–1837) venäläisen kulttuurisen luomistyön korkeimmaksi henkiseksi auktoriteetiksi. Samalla hän kuitenkin esitti Puškinin etupäässä musiikillisena runoilijana. Asafjev pohjusti runouden musiikillista alkuperää varhaisessa musiikkitieteellisessä tuotannossaan käyttäen muun muassa kulttuuriantropologisia argumentteja. Hänen tieteellisen työnsä tarkoitus oli kohottaa musiikin arvoa autonomisena kulttuurisena diskurssina. Eritoten hän pyrki vapauttamaan musiikin sen aiemmasta kirjallisuudelle alistaisesta asemasta.

Venäläisen kirjallisuustieteen historian näkökulmasta tarkasteltuna voidaan todeta, että Asafjevin musiikkitieteellinen tuotanto on oikeutetusti linkitetty venäläisen kirjallisuudentutkimuksen formalistiseen koulukuntaan. Väitöskirjani toisena johtopäätöksenä olen kuitenkin esittänyt, että siinä missä Asafjevin edellä esitetty argumentti on formalistinen, hänen esittämänsä musiikin autonomian puolustus perustui formalistiseen kirjallisuudentutkimukseen nähden hyvin erilaisille päämäärille. Venäläisen symbolismin taiteellinen vire ja formalistinen tutkimusnäkökulma esiintyvät Asafjevin varhaisessa tuotannossa symbioottisessa suhteessa. Hän vaihteli kirjallista tekniikkaansa ja logiikkaansa sen mukaan, mikä kulloinkin palveli

parhaiten hänen yleistä argumenttiaan musiikista autonomisena kulttuurisena diskurssina. Tämä lähtökohta puolestaan muodosti olennaisen pohjan Asafjevin pyrkimykselle kohottaa muusikkojen sosiaalista statusta Venäjällä, jossa kirjailijat olivat nauttineet perinteisesti tärkeämmästä yhteiskunnallisesta asemasta kulttuurin auktoriteetteina. Asafjevin mukaan musiikki osallistuu kulttuurin älylliseen ja sosiaaliseen rakentamiseen ainutkertaisella tavalla. Siksi muusikot on tunnustettava ja tunnustettava tärkeinä kulttuurityöläisinä.

Asafjevin ”vallankumouksellinen” ja ”autonomistinen” argumentti löytyy myös hänen *Intonaatio*-monografiassa (1947) esittämästään historian narratiivista. Siinä länsimaisen klassisen musiikin historia nähdään musiikin asteittaisena vapauttamisena sen muille taiteille alisteisesta asemasta. Musiikki on Asafjevin mukaan matkalla kohti äänen alkuperäistä olemusta. Siinä missä ääni voidaan nähdä ”yleisenä merkinä elämästä”, musiikillinen ääni voidaan tulkita ”erityisenä merkinä kulttuurisesta elämästä”. Asafjev kutsuu kulttuurisesti merkityksellistä musiikillista ääntä intonaatioksi. Nykynäkökulmasta tarkasteltuna tämä ajatus muodostaa hänen teoriansa kulttuurisemioottisen aspektin. Asafjevin teoreettiset monografiat *Musiikillinen muoto prosessina* (1930) ja *Intonaatio* (1947) tuovat esiin hänen systemaattisen pyrkimyksensä muodostaa kokonaisvaltainen teoreettinen esitys musiikista ajattelun autonomisena manifestaationa. Hän tarkastelee musiikkia puhtaana äänellisenä merkkikielenä, ja sitä, miten kulttuurinen kuulija sen hahmottaa eri aikakausina. Näin musiikki asettuu Asafjevin teoriassa myös kulttuurisen kommunikaation välineeksi.

Kolmas johtopäätökseni koskee Asafjevin suhdetta neuvostoliittolaiseen politiikkaan. Asafjev käytti poliittista retoriikkaa ja poliittisia kontaktejaan ajaakseen musiikillisia näkökulmiaan ja sukupolvensa kulttuurista utopiaa. Olen jäljittänyt Asafjevin tuotannosta prosessia, jota voidaan jälkepäin kutsua venäläisen hopeakauden estetiikan neuvostoliittolaistumisen prosessiksi. Tämä prosessi näyttäytyy Asafjevin kirjoituksissa estetiikan, politiikan, tieteellisten postulaattien ja kulttuurisen mission monimutkaisena yhteispelinä. Osallistuessaan venäläisen yhteiskunnan ja kulttuurin neuvostoliittolaiseen modernisaatioprojektiin Asafjev asetti venäläisen musiikkitradiition eurooppalaisten tieteellisten teorioiden kritiikin kohteeksi. Samalla hän myös modernisoi hopeakauden mytologiaa uuden yhteiskunnan käytännön näkökulmasta käsin. Neuvostoliittolaistumisen prosessi näkyy myös lingvistisenä prosessina. Asafjev muokkasi jatkuvasti ideoitaan kielellisesti esittääkseen ne mitä erilaisimmissa yhteyksissä. Hänen kameleonttimainen toimintansa 1920-luvulla ei perustunut kuitenkaan tietyn kielletyn filosofisen näkemyksen verhoamiseen, kuten aiempi tutkimus esittää. Lingvistinen prosessi oli tulos enemmänkin hänen pyrkimyksestään muodostaa kokonaisvaltainen musiikin kulttuuriteoria, joka vastaisi Neuvostoliiton poliittisten auktoriteettien esille nostamiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Näihin kuuluivat esimerkiksi kysymykset siitä, miten yhdistää sisällissodan pirstoma yhteisö ja miten toteuttaa laajat koulutuspoliittiset uudistukset suuressa maassa? Pohtiessaan näitä kysymyksiä musiikkitieteellisessä tuotannossaan, Asafjev antoi monille sukupolvensa filosofisille musiikillisille ideoille tieteellisen kulttuuriteoreettisen ja käytännönläheisen muodon.

Olen erottanut väitöskirjassani kaksi pääasiallista yhteiskunnallista funktiota, jotka Asafjev antaa musiikille, ja jotka ovat samalla liitoksissa edellä mainitsemani väitteeseen neuvostoliittolaistumisen prosessista. Nämä funktiot olivat musiikin ”orfinen missio” ja sen ”prometeaaninen projekti.” 1920-luvun asafjevilaisen musiikin kulttuuriteorian keskeisenä ideana oli, että musiikki on itsenäinen venäläisen kulttuurin diskurssi, joka yhdistää kulttuuria ja sivistää neuvostokansalaista. Ensimmäinen ajatus oli tärkeä kansalaissodan runtelemassa yhteisössä. Olen viitannut siihen ”orfisena musiikkikäsityksenä”. ”Orfinen” teoreettinen idea

musiikista potentiaalisena ihmiskunnan yhdistäjänä oli velkaa 1900-luvun alun, hopeakauden taiteen filosofialle, etenkin Vladimir Solovjevin filosofiselle perinnölle. Ajatus musiikin taianomaisesta voimasta, joka on kuvattu antiikin Kreikan Orfeus-myytissä, on saanut monia tulkintoja länsimaisessa aatehistoriassa. Eräs niistä kuvaa symbolisesti runoilija-bardin yritystä laskeutua manalaan palauttaakseen kadotetun sielun takaisin maan päälle. Venäläisiä symbolisteja inspiroi erityisesti musiikin rooli myytissä. Runoilijan musiikki soi pääsyn Manalaan lumoten kuulijansa. Platonin tulkinnan mukaan (*Symposium* 187a–d) harmonia edusti aiemmin vastakkaisina toisilleen olleiden elementtien yhteensovittamista. Lyyraa ja Apolloa pidettiin harmonian symbolina. Sotien ja vallankumousten jakamassa venäläisessä yhteiskunnassa Orfeuksen yhteen sovittavalle harmonialle oli tilausta.

Asafjev loi tuotannossaan käsitteen aktiivisesta neuvostoliittolaisesta ”kuulijasta”, yleisöstä, joka osallistuu taiteen luomiseen säveltäjän kanssa. Hän näki musiikin kolmivaiheisena prosessina, joka yhdistää säveltäjän, esittäjän ja kuulijan. Hänen mukaansa musiikki ei ole ainoastaan yksilön ilmaisukeino, vaan tietyn aikakauden ja kulttuurin ajattelu kokonaisuudessaan voi ilmetä musiikissa. Säveltäjä ja kuulija ovat osa musiikin yhtä yhtenäistä kulttuurista prosessia. Musiikin kommunikatiivinen luonne vakiinnutettiin myöhemmin osaksi sosialistisen realismin estetiikkaa, mutta hyvin ahtaassa merkityksessä. Sosialistinen realismi vaati, että jokaisen neuvostokansalaisen tulisi ymmärtää uutta musiikkia. Modernistiselle maailmankuvallisen uskollisena Asafjev ei olisi koskaan pyrkinyt tuottamaan uudelle yhteiskunnalle doktriineja. Sen sijaan hän pyrki selittämään, miten musiikki toimii ja kehittyi yhteisön mukana. Asafjevin teoreettiset monografiat oli suunnattu kaikille, jotka halusivat kuulla eli ”ymmärtää” musiikin toimintaa yksilön subjektiivisesta mausta, tunteista ja aikakaudesta riippumatta.

Asafjev etsi myös uutta ”orfista” eli kaiken yhdistävää myyttistä musiikkia ja säveltäjää sukupolvensa säveltäjien parista. Hän halusi korvata juuri ennen ensimmäistä maailmansotaa yllättäen menehtyneen Aleksandr Skrjabinin, jonka visionaarinen musiikki oli palvellut ”orfista” päämäärää hopeakauden kirjallisuudessa. Asafjev asetti neuvostojalla Skrjabinin tilalle Stravinskin, korostaen hänen musiikkinsa alkukantaista sosiaalista latausta ja yleismaailmallista eettistä vetovoimaa. Stravinski ei ollut kuitenkaan valmis vastaanottamaan roolia, jonka Asafjev hänelle visioi. Yksi syy tähän liittyi epäilemättä siihen, että hopeakauden kuvakielen ohella Asafjevin Stravinski-monografia (*Kniga o Stravinskom*, 1929), joka oli ensimmäinen säveltäjän musiikista kirjoitettu laaja kontekstualisoiva kulttuurinen analyysi, sisälsi runsaasti neuvostoliittolaista nationalismia. Tämä lienee ärsyttänyt säveltäjää, joka halusi katkaista kaikki välinsä uuden kommunistivaltion kanssa.

Toinen Asafjevin neuvostoliittolaistama hopeakauden perintöön kytkeytyvä kulttuurinen funktio oli ”prometeanismi”. Katherine Clarkin termi *Promethean linguistics* voidaan ulottaa koskemaan myös 1920-luvun neuvostomusiikkitiedettä, jonka puitteissa musiikintutkijat ja musiikkikasvattajat argumentoivat klassisen musiikin sivistävän vaikutuksen puolesta. Clarkin mukaan 1920-luvun neuvostoprometeanismin keskeinen idea oli, että tiede voisi palvella vallankumouksen ajamaa yhteiskunnallista transformaatiota. Tätä myötäillen ”prometeuslainen” tiede ja kulttuuri voidaan nähdä Leninin kulttuurivallankumouksen kontekstissa heterogeenisenä kokonaisuutena kulttuurisia käytänteitä ja teoreettisia ideoita, jotka näyttäytyvät vallankumouksellisena ja jotka tavalla tai toisella osallistuivat yhteiskunnan transformatioon.

Asafjevin musiikkitieteessään ajama musiikin vallankumouksellinen autonomismi ja sosiaalinen missio venäläisen kansan sivistämiseksi klassisen musiikin avulla voidaan lukea tähän kategoriaan. Asafjevin tuotannossa prometeaaninen kasvatuksellinen tehtävä liittyy musiikin

kognitioon eli musiikin kuulemiseen. Kuten edellä on mainittu, Asafjevin teorian mukaan musiikki ei koostu koskaan vain pelkistä äänistä, vaan ihmisen kuulemista merkityksellisistä äänellisistä ja rytmisistä yksiköistä, tai pikemminkin niiden suhteista: intonaatioista. Asafjev teki eron yksilöllisen ja luovan sekä yhteisöllisen ja konventionaalisen musiikin kuulemisen välillä. Ensin mainittu kriittinen tapa hahmottaa musiikkia jatkuvasti muuttuvan kulttuurisen äänimaisheman uusina intonaatioina, jotka kommunikoivat kulttuurin muutoksesta.

Asafjev koki, että näillä eri kuulemisen tavoilla oli sekä yhdistäviä että hajottavia seurauksia musiikin tradition ja sen kehittymisen näkökulmasta: kriittiselle kuulijalle uudet intonaatiot kertovat kulttuurisesta muutoksesta; tietty traditio kasvaa, tai se voi jopa lakata kokonaan olemasta. Kun uusi intonaatiovarasto lopulta asettuu aikakauden ja kulttuurin jäsenten vakiintuneeksi tavaksi kuulla musiikkia, vanhat intonaatiot saattavat kuolla kokonaan pois. Ne ovat ehkä menettäneet aktuaalisen kulttuurisen merkittävyytensä kommunikaation työvälineinä. Ajallisesti ja kulttuurisesti kaukaisesta musiikkitraditiosta saattaa tulla eksoottinen. Tutkijan voi kuitenkin ymmärtää sitä analysoimalla musiikkia sen sosiaalisessa ja kulttuurihistoriallisessa kontekstissa. Musiikkikulttuurin intonaatiosanasto ja sen muutos toimi näin kehittyvän kulttuurielämän ja ajattelun peilinä.

Musiikkitieteen prometeaaninen kulttuurinen projekti heijastaa ennen kaikkea Asafjevin pyrkimystä näyttää, kuinka koulutetut muusikot osallistuivat Leninin kulttuurivallankumoukseen: musiikkitiede koulutti ammattikuulijoita – musiikkikriitikoita, muusikoita ja musiikkikasvattajia –, joita opastettiin ylittämään luokkaerot kouluttamalla edelleen nk. ”massakuulijaa” klassisen musiikin avulla. Asafjevilaisen musiikkitieteen prometeaaninen projekti oli myös kansallinen projekti. Tradition näkökulmasta se jatkoi vuoden 1905 jälkeen ideoidun ”Kansan konservatorion” (*Narodnaja konservatorija*) opetuksellista ideologiaa. Uusi neuvostoliittolainen ”sivistynyt” kuulija oli myös kulttuurinen kuulija, jonka sivistys perustui etupäässä kykyyn arvostaa kansallisen klassisen musiikin traditiota. Asafjev piti klassista musiikkia korkean tason älyllisenä aktiviteettina, jonka avulla myös kulttuurin alemmat tasot, kuten kaduilla kuultava kansanmusiikki, voitaisiin ylevöittää. Hän uskoi, että ylevöittämisen myötä kulttuurin alemman tason muodot katoaisivat tulevaisuudessa kokonaan. Jako ylempiin ja alempiin kulttuurin muotoihin oli osa Leninin kulttuurivallankumouksen kasvatuksellista ideologiaa. Ajatusta kehitettiin Stalinin aikana, jolloin alemmat populaarimusiikin muodot identifioidiin länsimaisen korruptoituneisuuden kanssa kun taas neuvostoliittolaisen klassisen musiikin genrejä pidettiin korkeakulttuurina ja merkinä *kulturnostista* eli sivistyksellisestä oppineisuudesta.

Neljäs johtopäätökseni liittyy Asafjevin nationalistiseen metodologiaan. Tradition näkökulmasta katsottuna Asafjev kytkeytyy sangen perinteikkääseen *zapadnikilaiseen* (erotuksena *slavofiileista*) reseptioon. Hän tarkastelee eurooppalaisen filosofian ja tieteen teorioita kansallisesta näkökulmasta. Varhainen Anatoli Lunatšarskin (1875–1933) harjoittama neuvostoliittolainen kulttuuripolitiikka ja Leninin Uusi talouspolitiikka (*Novaja ekonomitseskaja politika*, NEP) mahdollisti ja rohkaisi neuvostoliittolaista intelligentsijaa solmimaan diplomaattisia suhteita ulkomaisten kollegojensa kanssa. Tämä oli suotuisaa Asafjevin edustaman kansainvälisen Nykymusiikin seuran (*Assotsiatsija Sovremennoi Muzyki*, ASM) kansalliselle projektille 1920-luvulla. Valtiovallan ideologisen valvonnan asteittainen voimistuminen Uuden talouspolitiikan aikana vaikutti kuitenkin kulttuuri- ja tiedeinstituutteihin varjostaen neuvostoliittolaisen ammatti-intelligentsijan vapaata kulttuuritoimintaa. Käytännössä voimistunut kontrolli näkyi muun muassa Asafjevin kaltaisten kulttuuriteoreetikoiden tavassa omaksua uusia kirjallisia strategioita ja ilmaisumuotoja. Asafjevin symbolismista ammentanut

poeettinen ja moniselitteinen tapa rakentaa merkityksiä ja hänen uskonsa lukijan kykyyn poimia nämä merkitykset on kannustanut tutkijoita löytämään hänen tuotannostaan uusia merkityksiä aina tähän päivään asti. Näin Asafjevin kirjallinen perintö ei liity niinkään siihen, miten klassista musiikkia tuotetaan nyky-Venäjällä, vaan miten siitä puhutaan ja millaisena se ymmärretään suhteessa venäläiseen kulttuuri-identiteettiin ja venäläisen kulttuurin asemaan ja tehtävään maailmassa.

## Asafjevin perintö Stalinin ajan musiikkikulttuurille?

Olen rajannut väitöskirjastani pois analyysini Asafjevin ja Stalinin ajan neuvostovallan suhteesta. Olen jättänyt sen tekeillä olevaan toiseen monografiaan, joka käsittelee neuvostomusiikkitiedettä Stalinin aikana. Tästä huolimatta esitän viimeisenä johtopäätöksenäni, että neuvostoliittolaistumisen prosessi näyttäytyi kaksiteräisenä miekkana Asafjevin musiikkitieteellisen uran alkuvaiheista asti ja ennakoii näin jonkin verran hänen toimintaansa myös Stalinin aikana. Mitä enemmän Asafjev juoni ja neuvotteli sukupolvensa kulttuurisen vision sovittamiseksi uuteen poliittiseen järjestykseen, sitä enemmän hänen kirjalliseen tuotantoonsa ja kulttuuriseen toimintaansa ilmaantui kyseenalaisia piirteitä. Asafjev tuli luoneeksi hyvinkin kansallismielisen ja arvohierarkkisen musiikin kulttuuriteorian jo ennen Stalinin aikaa. Teoria palveli myöhemmin yhteiskunnan kontrolloimiseen pyrkinyttä stalinistista doktriinia, joka määritteli neuvostokansalaisten yhteiskuntakelpoisuutta myös kulttuurisen sivistyksen perusteella. Säveltäjä ja musiikkipedagogi Dmitri Kabalevski (1904–1987) sovelsi Asafjevin filosofiaa ja teoreettisia käsitteitä autoritäärisessä hengessä neuvostoliittolaisessa musiikkikasvatuksessa Stalinin kuoleman jälkeisinä vuosikymmeninä.

Tämä huomio tuokin meidät takaisin alussa esittämäni kysymykseen valtiovallan ja kulttuurieliitin suhteesta nyky-Venäjällä. On mahdollista väittää, että klassisen musiikin eliitin integroiminen nykyisen autoritäärisen Venäjän suurvaltaidentiteettiä korostavan poliittisen kehityksen tukijaksi on ollut suhteellisen helppoa. Klassisen musiikkikasvatuksen Venäjällä voi nähdä edustavan vanhakantaisen kasvatuksellisen autoritarismin tyyssijaa. Valeri Gergijevin asema ja toiminta musiikkikasvattajana, venäläisen kulttuurin kansainvälisenä lähettiläänä ja valtiovallan kulttuurisena statussymbolina Neuvostoliiton kaatumisen jälkeen, voidaan nähdä toisintona klassisen muusikon asemasta 1920-luvulla. Klassisen musiikkikulttuurin epävarma taloudellinen ja yhteiskunnallinen asema Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen on motivoinut venäläisen klassisen musiikin eliittiä luomaan jälleen kerran kiinteät suhteet Venäjän valtiovallan lanseeraamaan autoritaariseen modernisaatioprojektiin.

FM **Elina Viljasen** musiikkitieteen ja Venäjän ja Itä-Euroopan alue- ja kulttuurin tutkimuksen oppialoihin kuuluva väitöskirja tarkastettiin 28.1.2016 klo 10 Helsingin yliopiston Humanistisessa tiedekunnassa. Vastaväittäjänä toimi professori **Boris Gasparov** (Columbia University) ja kustoksena professori **Pirkko Moisala**.